第 38 卷第 4 期 四川师范大学学报(社会科学版) Vol. 38,No. 4
2011 年 7 月 Journal of Sichuan Normal University (Social Sciences Edition) July,2011

朝鲜半岛《步虚子》的中国起源

王 小 盾
(四川师范大学 文学院,成都 610068)

摘要:《步虚子》大概是人类历史上持续时间最长、流传最广的一支乐曲。它产生在中国三国时代,于宋徽宗政和四年(1114)传入高丽,并在韩国保存至今;它也以不同形式生存在中国各地的道教音乐之中。究其起源,《步虚子》是一支从古代雅乐、方士琴歌、佛教呗赞转读、禹步、七盘舞等诸多事物中吸取艺术要素而形成的道教歌舞曲。它原来配合金丹道派的内修秘术,后经东晋葛巢甫整理,成为灵宝斋仪的重要组成部分。在南朝,它吸收了叩齿、咽液、咒祝、存思真神等上清斋仪的内容。在唐代,它讲求音诵之美,重点表现缥缈仙举的道教意境。因此,《步虚子》的生命力是同它所代表的历史积累相关的。作为道教仪式音乐的精华,它不仅具备优秀的艺术品质,而且具备鲜明的仪式品质,这使它成为"唐乐"的代表,得到朝鲜仪式的接纳,因而长存。

关键词:《步虚子》;朝鲜半岛"唐乐";道教科仪;宗教情境

中图分类号:I206.2 **文献标志码**:A **文章编号**:1000-5315(2011)04-0071-11

一 朝鲜半岛的《步虚子》

在位于首尔(汉城)市南部的韩国国立国乐院,保存了一支名叫《步虚子》的古代乐曲。在全世界的所有音乐作品中,它大概是最古老的一支乐曲——拥有最丰富的历史记录,也拥有最长的未间断的历史。在每年特定时间,韩国国乐院都会向公众演奏它,以表明韩国音乐的古老和流传有绪。

但这支乐曲却来自中国。大概在宋徽宗政和四年(1114),它从中国首都开封进入高丽宫廷。这一年,高丽睿宗行用辽朝年号,称"天庆四年"。当时,为了动员高丽来参加抗辽救亡,宋徽宗连续两次向睿宗赠送了最豪华的礼品:1114 年赠送了一支教坊乐队,1116 年则赠送了一支大晟乐队。尽管徽宗的措施未能阻挡契丹人和女真人的铁蹄,但却使《步虚子》等一批队舞曲、大曲和词调歌曲随教坊乐队在高丽宫廷落了户,得以长存于世。

和《步虚子》同时进入高丽的乐曲,共有 70 多曲。其中有一首《洛阳春》,同样流传到了今天。二者的区别在于:《洛阳春》是作为单纯词调曲传入高丽的,附有唱词,即欧阳修所作"纱窗未晓黄莺语"词;《步虚子》则作为队舞《五羊仙》中的"中腔"歌曲传入高丽,词为无名氏"碧烟笼晓海波闲"词。更大的区别体现在年代上:《洛阳春》是一首宋代的新歌曲;而《步虚子》则是一首古歌,其历史可以再往前追溯 700 年,追溯到公元 5 世纪初期。

关于 12 世纪《步虚子》的演奏法,《高丽史·乐志》有详细记录。它说:《五羊仙》是由乐官、妓、"王母"妓、引人、竹竿子、奉旌节等人组成的舞队,演出节次主要有四:其一,奏《五云开瑞朝引子》,进口号致语;其二,奏《五云开瑞朝引子》、《万叶炽瑶图令(慢)》、《嗺子令》、《中腔令》等曲,各有舞,舞讫,唱《步虚子令》"碧烟笼晓"词;其三,奏《步虚子令(中

收稿日期:2011-04-12
基金项目:本文系国家社会科学基金课题"《高丽史乐志》研究"(课题编号:07BZW032)成果之一。
作者简介:王小盾(1951—),男,江西南昌人,四川师范大学首席教授,博士生导师,主要研究方向为中国古代音乐文学、域外汉籍、中国早期文化。

腔)》、《中腔令》、《破字令》等曲,各有舞,舞讫,唱《破字令》“缥缈三山”词;其四,奏《中腔令》,进口号致语。《步虚子令》词如下:

> 碧烟笼晓海波闲。江上数峰寒。佩环声里,异香飘落人间。弭绛节,五云端。
>
> 宛然共指嘉禾瑞,开一笑,破朱颜。九重峣阙,望中三祝高天。万万载,对南山。[1]中册,539下—540下

由此看来,《步虚子》既是歌曲,也是伴舞的乐曲。它的节奏较快,故称“令”;而所谓“中腔”,则是指速度稍慢的令曲。

关于东传到高丽的中国乐队,《高丽史》有细致的记录;但从记载来看,这两支乐队在高丽宫廷中却像是一件摆设:未曾废弃,也不常使用。从《高丽史·乐志》的记载看,公元1116年以后,高丽朝廷使用宋乐的次数并不多,仅有三次:公元1135年,仁宗曾把大晟乐用于祭籍田仪式;公元1188年,明宗曾把大晟乐用于夏禘;公元1359年,恭愍王令有司新制乐器,以补充散失的雅乐。再接下来的记录,就是成书于公元1493年的《乐学轨范》了。据此书记载,进入朝鲜时代以后,《步虚子》不仅用入《五羊仙》,而且用入新乐曲《受宝箓》、《受明命》,同时也用入“乡唐交奏”① 的《响钹》舞、《鹤舞》[2]143—145,163—165,179,183,217,220,230。这意味着,《步虚子》等中国乐曲,它们在朝鲜半岛的保存,是以本土化或曰“乡乐化”为代价的。

从《朝鲜王朝实录》[3]的以下记载看,《步虚子》是朝鲜时期宫廷仪式的常用曲。

世宗三年(1421)九月辛未日,以《步虚子》、《圣寿无疆》、《太平年》用于广孝殿祭享乐。世宗十三年(1431)三月戊寅日,准礼曹所奏,在五日朝参仪中奏《步虚子》。世宗二十七年(1445)二月丙午,准礼曹启,把还宫时所奏唐乐《步虚子》改为《洛阳春》。又据二十九年(1447)六月乙丑的实录,世宗曾定《小抛球乐》、《步虚子》、《清平乐》等26曲为时用俗乐曲[4]1:460;2:75,692,762。

端宗二年(1454)四月丙午,准礼曹启,文昭殿祭享及大小宴享之乐用新乐谱。其中进花、折花、进爵之时用《步虚子令》[4]3:160。

成宗二十三年(1492)八月己未,新撰登歌乐章共九爵。第二爵《宣化曲》用《步虚子》调,词云:“宣尼神化万方同,无地不尊崇。海东开国千年,益振文风。住翠华,泮宫中。精禋式奠苹蘩,飨学生,馈臣工。桥门观听,骈阗竞祝吾君,弥亿载,启群蒙。”辞式和高丽时期的“碧烟笼晓”词相同[4]4:837。

燕山君七年(1501)八月癸酉,“日本国使臣接见时,妓三百,令盛饰梳妆,分列东西,《步虚子》促节连奏”。燕山君十一年(1505)十一月己亥,“传曰:新制乐章,如《敬清曲》、《赫盘曲》、《泰和吟》,依《与民乐》、《步虚子》、《洛阳春》等歌词,并以真书及谚文点其高低印出”②[4]5:66,205—206。

肃宗三十二年(1706)八月壬子,进宴于仁政殿,“进第五爵,上举爵,乐奏《步虚子令》,舞童入作响钹”;“进第七爵,上举爵,乐奏《步虚子令》,舞童入作广袖”;“进第九爵,上举爵,奏乐《步虚子令》,舞童入作广袖”。肃宗四十年(1714)九月丁巳,上御崇政殿,行进宴礼。“进第五爵,乐奏《步虚子》,舞童入作响钹”;“进第七爵,乐奏《步虚子》,舞童入作广袖”;“进第九爵,乐奏《步虚子》,舞童入作广袖”。肃宗四十三年(1717)七月庚辰,准礼曹启,还宫时所奏唐乐《步虚子》改为《洛阳春》。肃宗四十五年(1719)四月庚申,上出御景贤堂,锡耆老诸臣宴,共五爵。“第三爵,乐奏《步虚子》,令响钹、舞童入作”。同年九月丁酉,上出御景贤堂受宴,共六爵。“判中枢府事李颐命进第三爵如仪,乐奏《步虚子》,令舞童入作”。“锦平尉朴弼成进第五爵,乐奏《步虚子》,令舞童入作”[4]7:153,163,175。

英祖十四年(1738)二月乙巳,引见大臣,说到“宴飨时所谓《步虚子》、《灵山会》音,永处太促,低处太高”云云。英祖四十三年(1767)十二月壬申,命招入掌乐院笛工一名,吹《与民乐》、《步虚词》[4]7:222,592。

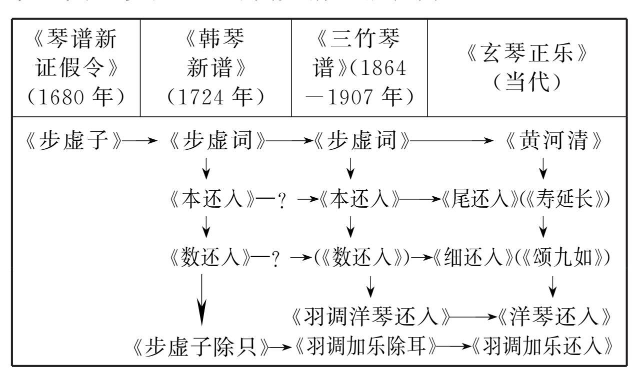
高宗三十一年(1894)二月甲寅,御康宁殿,行外进宴。进汤之时,登歌作《万邦咸宁》之曲,轩架作《洛阳春》、《步虚子》[4]8:776。

以上记录表明,朝鲜时期有两种《步虚子》:一为《步虚子》本曲,二为《步虚子令》。皆有词,词调和高丽时相同。它们常用于各种燕飨仪式,因此得到保存。

由于以上缘故,朝鲜时代很多音乐文献对《步虚子》及其乐谱作了记录。例如,《乐章歌词》(16世纪上半叶)、《丰呈都监仪轨》(1628)等乐书,《安瑺琴谱》(1572)、《玄琴新证假令》(1680)、《大乐后谱》(1759)、《浪翁新谱》(1776前)、《俗乐源谱》、《游艺

志》等乐谱。这些资料提供了细致研究的条件。韩国学者李惠求的研究结论是：《步虚子》谱和《洛阳春》谱都保留了作为词调曲谱的特点，即重视“换头”（朝鲜人称“还入”）而不是间奏，采用一字一音式的音乐形式；《步虚子》各谱之间有一重要区别，即在其换头部分，受乡乐舞蹈节奏的影响，有加快的倾向；另外，在年代较晚的乐谱中，装饰音和间音也越来越多，《步虚子》于是成为一支繁音促节的乐曲[5-6]。张师勋则认为：《步虚子》在发展过程中产生了许多派生曲，例如从《大乐后谱》所载《步虚子》的上阕（朝鲜人称“指入”），发展出了弦乐《步虚词》；从《大乐后谱》、《俗乐源谱》所载《步虚子》的选段中，发展出了管乐《步虚子》；又如从古《步虚》曲的换头以下（“还入”）部分，通过变奏发展出了《呈祥之曲》中的《尾还入》、《细还入》、《两清还入》、《羽调加乐还入》等曲；中国乐曲在朝鲜的传承，势必经由这些途径而实现乡乐化；“唐乐”消化“乡乐”的主要方式，便是以一支乐曲的不同部分为基础，产生众多变奏形式[7]。

对于韩国音乐学来说，《步虚子》的价值可以说是无以伦比的。其研究成果不胜枚举。结合各家学说，今把《步虚子》的演变情况概括为以下一图③：



不过，无论是对于韩国学者，还是对于中国学者，关于《步虚子》的早期情况，却是“红墙隔雾未分明”的，因为尚有以下问题未曾解决：

——为什么《步虚子》的影响能够如此深远？这同它的身世是否有关？

——《步虚子》是怎样在中国起源的？其背景如何？

为解答这些问题，今特撰写本文。

二　关于《步虚》的早期记录

据多方考察，《步虚子》原称《步虚》，是一支道教歌曲。其记载最早见于道教经典《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》[8]9:867-874。此经所提及的人名，最晚为两晋之际的葛洪；所称引的典籍，最晚为东晋哀帝兴宁年间（363－365）所出的《大洞真经三十九章》④。故可以判断，这部书是由东晋安帝年间（397—418）人葛巢甫撰写的⑤。此书所记载的《步虚》之法，比其它道书所记更为简朴，反映了《步虚》的初期状况：

> （十方）拜既竟，斋人以次左行，旋绕香炉三匝，毕。是时亦当口咏《步虚》，蹑《无披空洞章》。所以旋绕香者，上法玄根无上玉洞之天大罗天上太上大道君所治七宝自然之台。无上诸真人持斋诵咏，旋绕太上七宝之台，今法之焉。[8]9:868-869

这时《步虚》的特点，一是用口咏之法，二是有动作，即配合仙歌《无披空洞章》行步旋绕。不过，据陆修静《洞玄灵宝玉京山步虚经》介绍，大罗天诸仙人诵咏《空洞歌章》时，“诸天奏乐，百千万妓云璈朗彻，真妃齐唱而激节，仙童凛颜而清歌，玉女徐进而跰跹，放窈窕而流舞，翩翩诜诜而容裔”[8]34:625。《步虚》既然上法大罗天诸仙人，那么它仍须遵循一种内在的音节，亦即通过“存想”而在内心体验的音节。这就是说，《无披空洞章》这一神话中的乐曲，其音乐是真实存在的。

到刘宋时代，关于《步虚》的记载就较为具体了。这些记载见于道教理论家陆修静（406－477）的著述。陆修静在《洞玄灵宝玉京山步虚经》中说明了施行《步虚》时的存想之法，又在《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》中详述了施行时的行为规则。其大略为：

> 修灵宝洞玄斋诵《空洞步虚章》，先叩齿三通，咽喉三过，心存日月在己面上，光芒灌鼻。……光明出项后，焕然作九色圆像，薄入玉枕，彻照十方，随我绕经旋回而行。⑥[8]34:626

> 今道士斋时所以巡绕高座、吟咏《步虚》者，正是上法玄根众圣真人朝宴玉京时也。行道礼拜皆当安徐雅步，审整庠序，俯仰齐同，不得参差。巡行《步虚》皆执板当心，冬月不得拱心，夏月不得把扇，唯正身前向，临目内视，存见太上在高座上。注念玄真，使心形同丹合。[8]9:824

这时的《步虚》，明显增加了叩齿、咽液、存思等养生术的内容，以及在行迹和心念两方面进行自我检束的内容。

由于陆修静的整理，作为灵宝斋仪组成部分的

《步虚》,其制度在刘宋时代就算奠定下来了。后来的《步虚》,基本上没有脱出这一轨范。例如在《无上黄箓大斋立成仪》卷三四所引张万福天师语中,我们可以看到唐代《步虚》的情况。张万福的说法是:

> 七宝玉宫皆元始天尊所居,诸天众圣朝时皆旋行,诵歌《洞章》,即《升玄步虚章》,或《旋空歌章》、《大梵无量洞章》之流也。密咒毕,都讲唱《步虚》旋绕,以次左行,绕经三周。其第一首但平立面经像作,第二首即旋行,至第十首须各复位。竟之,每称善。各回身向中,散花礼一拜,十方朝玄都也。[8]9:579

由此可见,唐代《步虚》有两个新特点:其一是把原来存想的"大罗天太上无极虚皇天尊",改称为"元始天尊";其二是把原来专用于灵宝斋仪的《步虚》,推广而用于一切赞道节次。前一种改动是为适应道教的新神系而进行的,它进一步强调了道教的主神崇拜的特征⑦。后一种改动则是唐代道教科仪进一步组织化、系统化的反映,它意味着《步虚》已成为一支充分仪式化的曲调。

以上三段关于《步虚》的资料,可以看作是对《步虚》从产生到定型这一过程的反映。其中的要点是:从东晋到南北朝再到唐代,《步虚》经历了一个仪式性逐步增强的过程;与此同时,它也在艺术化的方向上前进了一步。我们可以通过两种比较来说明《步虚》作为艺术歌曲的成长。

其中一种比较是:在东晋时代,《步虚》仪式强调的是"烧香歌诵"、"委心香烟"⑧;而在刘宋时代的《洞玄步虚吟》中,则出现了"啸歌观大漠,天乐适我娱","欢乐太上前","太上唱清谣"等语句[8]34:625。后者强调的重点,已经是"精魂合乐"了。正是它助长了南北朝时代的仙歌传说的流行,以致在北周类书《无上秘要》中,出现了"仙歌"的专卷[8]25:48-53。

庾信《步虚词》所云"云度弦歌响","回云随舞曲,流水逐歌弦"[9]392,394;《乐府解题》所云"《步虚词》,道家曲也,备言众仙缥缈轻举之美"[10]1099。同样反映了南北朝时代《步虚》音乐的艺术化倾向。

另一种比较是:在南北朝《步虚词》中表达的道教音乐理想,后来到唐代便逐渐成为现实。例如据《册府元龟》卷五四记载,天宝十年,玄宗皇帝曾亲自在道场内指导道士唱《步虚》,使"平上去入,则备体于正声;吟讽抑扬,则宛仍于旧韵",并将经过修订的《步虚》韵腔,宣示中外[11]569。这意味着,《步虚》曲的曲调、声韵已臻于精美和规范。又如在《景龙文馆记》等文献中,可以看到"李行言唱《步虚歌》","貌伟声扬"一类记载;而在唐代诗人关于《步虚》的描写中,也出现了"磬杂音徐彻,风飘响更清","闲对君王理玉琴……《步虚》声细象窗深"等诗句[12]4135,8399。这说明唐代《步虚》已在实践"仙歌"的理想,采用弦乐和金石之乐伴奏,并讲求音诵之美,故而成为一种专门的艺术项目。另外,薛涛《试新服裁制初成》诗说:"长裾本是上清仪,曾逐群仙把玉芝。每到宫中歌舞会,折腰齐唱《步虚辞》。"[12]9042《太平广记》卷四六引《博异志》说:"唐真元十一年……有唱《步虚歌》者数十百辈……词曰:'凤凰三十六,碧天高太清。元君夫人踏云语,冷风飒飒吹鹅笙。'"[13]285-286这些记载则说明:《步虚》在中晚唐时候已具备长短句形式,演于歌舞会,成队舞,配有专门的服装和美妙的舞姿。如果把这些记载理解为《步虚》用作俗曲的记载,那么它们便从侧面证实《步虚》是一支具有较高艺术性和动作性的曲调。

三 《步虚》产生的文化背景

关于《步虚》的来历,刘宋以前有大体相近的两种说法。其一说三国时方士葛玄从太极真人处得到这一乐曲,先传至弟子郑隐(郑思远),再传至两晋之际的葛洪[8]11:140。例如今存《洞玄灵宝玉京山步虚经》篇末说:"太极左仙公,葛真人讳玄,字孝先,于天台山授弟子郑思远、沙门竺法兰、释道微、吴时先主孙权,后思远于马迹山中授葛洪。"其二说它产自三国,由当时道士仿效"空里诵经声"而作。例如《异苑》卷五"梵唱"条说:"一云陈思王游山,忽闻空里诵经声,清远遒亮。解音者则而写之,为神仙声。道士效之作《步虚》声。"[14]369今存《太上洞玄灵宝授度仪》曾记载"咏《步虚》"等斋仪,末云:"师弟子绕坛梵咏。"[8]9:852,856若把"梵咏"之"梵"理解为来自佛教的语汇,那么,关于"空里诵经声"的说法便不应是虚言。换言之,这两种说法都涉及佛教的呗赞转读⑨,都说《步虚》始于三国,应当包含了某种历史真实。这事实就是:三国孙吴之时,佛教呗赞转读之法传入中土⑩。在这一历史事件的启发下,神仙道教也创制了用于内修的《步虚》歌咏,经"左慈—葛玄—郑隐—葛洪"这一师承系统的传授而在葛巢甫手中改制为灵宝斋仪。在道教史上,这一传授系统被称为"金丹道派"。

关于《步虚》的得名之由,也有两条线索可资考

证：一是《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》所言“蹑《无披空洞章》”、“上法玄根……大道君所治七宝自然之台”云云；二是《洞玄步虚吟》所言“旋行蹑云纲，乘虚步玄纪”云云[8]9:852。“蹑”与“步”同义，“玄”与“虚”同义，故“步虚”可理解为步蹑虚空或步蹑玄云，即晁公武《郡斋读书志》所说：“其章皆高仙上圣朝玄都玉京，飞巡虚空之所讽咏，故曰《步虚》。”[15]746在魏晋南北朝时代，名义和《步虚》相近的曲调另有《步玄》一曲。旧题葛洪所撰《汉武内传》记此曲云：“上元夫人自弹云林之璈，鸣弦骇调，清音灵朗，玄风四发，乃歌《步玄》之曲。”曲有辞，辞为“昔涉玄真道，腾步登太霞，负笈造天关，借问太上家，忽过紫微垣，真人列如麻”云云⑪。“腾步登太霞”亦可作为《步虚》名义的佐证。据研究，《汉武内传》大约出于东晋孝武帝太元末年或安帝隆安年间（396—401），乃因灵宝风教大行，上清派道士如王灵期辈引述大量上清古道经而造作了此书。书中所言诸天妓乐，明显接受了佛教飞天传说的影响；书中所言仙歌，则是上清道派冥思见神的宗教体验的产物⑫。总之，《步虚》、《汉武内传》同上清道派之间有着密切的关联。

事实上，《步虚》这一新的道教科仪方式或音乐舞蹈现象，就是在金丹、上清、灵宝等神仙道派纷起的背景上产生和形成的。

金丹道派是一个以讲求金丹服食、宝精行气为特征的道教派别，世代秘传，其代表作品有葛洪所著的《抱朴子》内外篇。《抱朴子》讲究“玄”，讲究“思神守一”，讲究内修与外养合一。其中《金丹》篇曾说到这一派的师承渊源，略云左慈在天柱山中精思时，神人授以金丹仙经，后经葛玄传至郑隐。葛洪师事郑隐日久，“乃于马迹山中立坛盟受之……他道士了无知者”[16]71。这段话同《洞玄灵宝玉京步虚经》所说的《步虚》传授系统，以及“不可轻传非人也”的《步虚》传授原则，是一致的。我们因此可以相信：《步虚》歌咏是作为一种内修方式或思神守一的方式，由金丹道派创造出来的。

同金丹派相比，上清派则是一个以讲究内观、进行精神体验为特征的道教派别。上清派的开创人物有魏华存（252—?）、杨羲（330—386）、许谧（305—376）等人，所崇奉的经典主要是《大洞真经》。此经的部分内容保存在今《道藏》第一册所载的《上清大洞真经》中。就现有资料看，这是一部专论登斋入靖时存思仪节的典籍。书中所言存思内容，包括五方之炁、日月、二十四星等神真；所言存思方式，包括诵请神真、叩齿、咽液、咒祝、存思真炁及真神在体内的运行等环节。《洞玄灵宝玉京山步虚经》和《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》论《步虚》时，曾强调要“叩齿”、“咽液”、“存日月在己面上”、“存三素元君在金华宫”、“临目内视”、“注念玄真”。这一套方法，明显表现了上清道派对于《步虚》的影响。

在《步虚》同上清道派的关系方面，另一件值得重视的事情是上清道派积极制造的仙歌传说。魏晋南北朝时代的道教“仙歌”，集中见于《无上秘要》卷二〇。其中记载了20多种仙歌，原本出处为《洞真回元九道经》、《洞真变化七十四方经》、《洞真四极明科》、《太上真人八素阳歌九章》、《三皇经》、《真迹经》、《道迹经》、《灵乐洞真七圣元纪经》、《大洞真经》、《真诰》等，基本上是上清派的经典。从这些道经所记的仙歌本事看，它们应当都是上清派内观神真等宗教体验的产物。它们同《步虚》法所谓“上法无上诸真人持斋诵咏”的情况一致，二者之间明显存在相互影响的关系：

> 《大洞真经》：“上清西华紫妃及西王母，乃各命侍女王廷贤、于广晖等弹云琅之璈，又命侍女安德音、范曲珠击昆明之缶，又命侍女左抱容、韩龙宾吹凤鸾之箫，又命侍女赵运子、李庆玉拊流金之石。”[8]25:48

> 《洞真回元九道经》：“此三章出玉清上宫九阳玉章，九华玉皆恒歌诵之……。凡修飞步、七元、行九星之道，无此歌章皆不得妄上天纲，足蹑玄斗。”[8]25:50

> 《太上真人八素阳歌九章》：“右《阴歌》、《阳歌》凡有一十五章……能恒讽咏者，使人精魂合乐，五神谐和，万邪不侵。”[8]25:52

上引第一条说明：至晚在杨羲等人造作《大洞真经》的时候（东晋哀帝兴宁二年，公元864年）⑬，上清派便把西王母故事用进了道教的仙歌传说。上引第二条说明：《步虚》是“修飞步、七元、行九星之道”仪式中的一环，所以《洞玄步虚吟》说到“蹑云纲”、“步玄纪”等步罡踏斗的动作内容。至于第三条则可看作关于歌咏《步虚》之宗教功能的提示：在道教徒看来，《步虚》同其它仙歌一样，具有咒术功能；修行者可以通过歌咏和行步，达到形神的和合，抵御万邪的侵入。总之，上清派所代表的登斋入靖、内观神真

的修行风潮,是《步虚》得以流行的一个重要背景。

但《步虚》之所以成为影响深远的斋仪,却是同道教灵宝派直接相关的。

灵宝派是以讲求符箓科教为特征的派别,其代表人物,便是上文多次提到的葛巢甫。葛巢甫是葛洪的从孙;他在《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》中,频繁引用"左仙公"、"郑先生"、"抱朴子"的语录,表明他同葛洪的仙学有共同的传授系统;而《抱朴子内篇》亦多次述及《灵宝经》中的仙术,故灵宝派实际上是从金丹派中发展出来的一个分支。但从另一方面看,灵宝派并非是对金丹派的直接延续。其一,灵宝斋仪对上清派理论有所吸取。例如葛巢甫主张"以古斋法合得洞真",认为"《六洞真经》三十九章,不得人间诵之,所以尔者,是真道幽升之经也",对上清派的修仙方式作了一定程度的肯定。其二,灵宝派明显具有为金丹道派、内观道派补弊的意识。它反对这些道派只讲个人发展、不顾社会教化的倾向,而自标"大乘",提出了"教化愚贤,开度一切学人"的主张。它确定了一整套斋仪节次,使用了一套包括法师解经、都讲赞颂、监斋弹罚非法、侍经侍香侍灯安置诸器的组织规则,从而使灵宝斋仪成为开放性的斋仪。因此,它虽然不排斥金丹,但在根本上轻视金丹;它虽然采用存神之法,但只把存神当作行斋转经的辅助手段⑭。葛巢甫论斋仪的重要性说:"夫学真仙白日飞升之道皆以斋戒为立德之本。"又论斋仪的功能说:"夫感天地,致群神,通仙道,洞至真,解积世罪,灭凶咎,却冤家,修盛德,治疾病,济一切物,莫近乎斋静转经者也。"这意味着灵宝派已打破过去神仙道教的秘传传统,重新强调了宗教在组织道众方面的作用。东晋安帝年间曾出现灵宝派"风教大行"⑮的局面,这并不是偶然的。正是由于灵宝派对具有宗教组织作用的斋仪加以强调,《步虚》才能从金丹道派的秘传中走出来,由一种道教秘术而成为一种具有充分的社会意义的仪式。

四　《步虚》音乐舞蹈要素的来源

上文说到,《步虚》是一支富有艺术性和动作性的曲调。作为仪式歌咏,《步虚》的性质其实接近于歌舞。因为按照理论家的说法,舞蹈是一种借着人体有组织有规律的运动来抒发感情的艺术。尽管《步虚》的动作被严格的仪式所限制,抒情性、艺术性都很薄弱,但宗教舞蹈的特征之一就是仪式性,《步虚》具有宗教舞蹈的特征。此外,我们还可以从以下三个意义上认识《步虚》的舞蹈特质,即:它配合音乐,有一定的节律;它的动作可以脱离仪式而用于表演;它同古代的禹步、七盘舞等舞蹈有很深的渊源关系。

为了对《步虚》的性质获得更为清晰的认识,我们可以再从音乐舞蹈角度,探讨它的各种组成要素的来源。

(一)仙歌

在音乐性格上,《步虚》属于魏晋南北朝时代的"仙歌"。它和其它仙歌一样,被视为神仙世界的产物。其中一个世界是由玄都玉京山上诸大圣帝王、高仙真人组成的世界;另一个世界则是由西王母、上清西华紫妃及各种女仙组成的世界。仙歌传说是和道教神系同步构造出来的。二者的共同特征之一,是以帝王生活为其摹本。故道教的两种音乐神,都具有帝王及其近臣的身份。前者如西王母,她原被看作西方世界的统治者,在关于她的音乐故事中,亦往往有一个人间帝王(穆天子或汉武帝)作为陪衬;后者如伶伦、夔、王子乔、萧史、师旷等人,他们的原始身份即是乐官或皇亲。证以《列子·周穆王篇》中的"清都紫微,钧天广乐,帝之所居"[17]93之说,由此我们可以判断:仙歌中所谓"昆庭之钟"、"九天之钧"等等,都是对人间雅乐的摹写。

道教音乐神话的另一个现实根据,是古代方士琴歌自娱的生活方式。《列仙传》中的夏人务光、宋人寇先、商丘子胥,都是善鼓琴、善吹竽的人物。《搜神记》中"色如桃花"的八老公、"行涓彭之术"的琴高,其特点也是善琴。因此,所谓歌咏仙歌可以"和合形魄"、"畅启灵真"、"抵御万邪"云云,乃反映了在古代方士中音乐同养生术的结合。

有一个事实可以作为上述判断的旁证:在后来的《步虚》音乐中,使用了钟、磬、琴、笙等伴奏乐器。众所周知,钟、磬是上古雅乐的主要乐器,琴、笙是方士生活中的常用乐器。因此可以说,仙歌是结合宫廷雅乐和方士琴笙之歌而形成的一个音乐品种。它从雅乐中吸收了交通天人的因素以及乐器法的素材,从方士琴歌中吸收了行气养生的因素以及旋律法的素材。道教经典常把仙歌形容为"言无韵丽,曲无华宛"。这里说的,便是雅乐和方士琴歌的风格特征。

(二)梵咏

《太上洞玄灵宝授度仪》把道教歌颂称为"梵

咏”,许多道书亦把仙歌称为“大梵之言”。这些说法乃来自佛教。中国的佛教梵呗始于三国时的吴僧支谦。他在翻译《瑞应本起经》时,曾以《帝释乐人般遮琴歌呗》的名义,将西域梵声移植于中土。至东晋以后,建康地区便成为佛教梵呗的制造中心⑯。佛教梵呗分为两类:用于佛经散文部分的唱诵称“转读”,用于佛经偈颂部分的歌唱称“呗赞”。呗赞有固定曲调,《步虚》的结构方式应昉于此;转读因声变法,《步虚》的歌吟应当受了它的影响。宋代《玉音法事》载有《步虚》、《金阙步虚》、《步虚词》等曲,就其所画声曲折谱看,一字之中须间以若干虚声,宛转回环,颇见“吟讽抑扬”之致。《玉音法事》又载《启经文》云:“促吟《步虚》。”载《宣和续降》云:“长吟玉音《金阙步虚》、《步虚词》二首、《玉京步虚词》十首。”[8]11:120,132可见《步虚》歌吟有“促吟”、“长吟”等丰富的声法。这些声法亦见于佛教文献。据梁慧皎《高僧传·经师篇》,晋宋时佛教转读已形成派别纷呈的局面:“道朗捉调小缓,法忍好存击切,智欣善能侧调,慧光喜飞声”,“法邻平调牒句殊有宫商”;“三位七声,次而无乱;五言四句,契而莫爽。其间起掷荡举,平折放杀,游飞却转,反叠娇弄”[18]502,505,508。据敦煌所出种种变文、讲经文、词文,唐代佛教歌吟已有“平”、“侧”、“断”、“侧吟”、“吟断”、“古吟上下”等二十种名目。《步虚》歌诵时的吟讽抑扬,是同佛教转读中“起掷荡举,平折放杀,游飞却转,反叠娇弄”的情况一致的;《步虚》歌诵中的“长吟”、“促吟”之分,是同佛教转读划分“平调”、“侧调”等等的情况一致的;而《步虚》所用的五言四句体,也同所谓“五言四句,契而莫爽”一致。我们显然可以用佛教的呗赞转读来说明《步虚》歌咏法的细节。

即使从仪式角度和斋仪理论角度看,《步虚》也对佛教文化作了广泛吸取。例如灵宝斋仪中的法师解经、都讲赞颂等制度,乃模仿晋僧道安(公元 314 年生)所创的行香定座上经上讲之法⑰;灵宝斋仪中的十方拜仪式,同佛教崇尚十方的信仰有关⑱;《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》所说“或见世富贵,或死得生王侯之家;或生天上,或作鬼神:恶恶相缘,善善相因,是曰‘命根’”云云,亦明显可见佛教因果说、轮回说的痕迹。总之,《步虚》的音乐制度——歌吟方式和斋仪组织法——是来源于佛教的。

(三)禹步

《步虚》中的“蹑云纲”、“步玄纪”,又称“步罡蹑纪”或“步罡踏斗”,其步法源自“禹步”。禹步在今天的民间舞蹈中仍有保存,例如在陕南宁强、略阳一带,端公下神时所跳的《羊皮鼓舞》,便采用了禹步的步法⑲。据《尸子·广泽》和《帝王世纪》,“禹步”得名于夏禹“病偏枯”“足不相过”的传说[19]382[20]128。据《尚书大传》所云“禹其跳其跳者踦也”之说[20]128,以及《荀子·王制》所云“伛巫跛觋”之说⑳,禹步应当是古代巫觋的跳神舞蹈步伐,或者说是一种程式化的巫步。在秦代以前,这种用于召役神灵的巫术步法便已广泛流行。例如云梦睡虎地秦简《日书》记远行巫术,其中有“投符地”、“禹步三”、“告曰某行毋咎”之术㉑。又如天水放马滩秦简甲 42、66、67 等简记有“禹须臾行”之术,其内容为:“出门远行前,先在地上画北斗,然后以禹步之法所规定的程序察步占吉凶,择日而行。”㉒此外《淮南万毕术》中还记有“夜有巫被发北向禹步”的咒鼠之术[19]4036下。故扬雄《法言·重黎》说“巫步多禹”,李轨注此语亦云“俗巫多效禹步”[21]317。道教对这一法术甚为重视。《抱朴子内篇》中的《仙药》、《登涉》两篇均对它作了详细记述,认为“凡作天下百术,皆宜知禹步”[16]303。其中的缘由是:禹步是同北斗星神崇拜结合在一起而进入道教的,既符合道教以生命崇拜为核心的信仰体系,也符合道教的以自然神为主神的多神系统。《洞神八帝元变经·禹步致灵第四》曾专门讨论禹步,说它是“万术之根源,玄机之要旨”,并说它流传很广,“求者蜂起,推演百端”,“举足不同,咒颂各异”[8]28:398。可以想见,其中比较重要的一支,便是前文所说的“飞步、七元、行九星之道”。《太上六壬明鉴符阴经》卷四称此为“真人禹步斗罡”,记其法为:“用白垩画作九星,斗间相去三尺,从天罡起,禹步随作,次第之。居魁前,逆步之。正仰天英而歌斗经诵。前至天英便立右足,并呼星名。”[8]18:642这里所记的步法,强调合于天之精灵。相比之下,《步虚》的特点是配合音乐,更强调节律,并且集中表现登仙的意境。这同一般的禹步有别。而这一点,恰好和《七盘舞》有异曲同工之处。

(四)七盘舞

七盘舞又称“盘鼓舞”,流行于汉魏晋宋时期,其特点是足踏七盘而舞蹈。例如张衡《舞赋》说:“历七盘而屣蹑。”[22]258王粲《七释》说:“七盘陈于广庭,畴人俨其齐俟。”[23]35卞兰《许昌宫赋》说:“兴七盘之递奏,观轻捷之翩翾。”[24]381鲍照《数诗》说:“七盘起长

袖,庭下列歌钟。”[25]363陆机《日出东南隅行》说:“丹唇含九秋,妍迹陵七盘。”[26]69这种舞蹈用鼓乐伴奏,在山东、河南等地的画像石中,还多次出现了履鼓而舞的舞人形象,所以它又称“盘鼓舞”。据《宋书·乐志》记载,晋初宫廷中的《杯盘舞》,亦源于此舞[27]551。这些记载说明,在汉魏南朝时代,《七盘舞》是一种遍行于朝野的优秀舞蹈。它有很丰富的艺术表现形式:长袖飞扬,腰肢袅娜,步履轻捷,歌钟铿锵。而其基本主题则是:通过以七盘为舞步落点的舞蹈方式,表达出足蹑七星、遨游于神仙世界的意境。

《七盘舞》是艺术舞,《步虚》是宗教舞,两者自然有很大差别。但它们同样是在古代巫术步罡踏斗之法的基础上产生的,拥有共同的渊源。此外,傅毅《舞赋》中有“蹑节鼓陈,舒意自广,游心无垠,远思长想”之语[28]248上,曹植《七启》中有“历盘鼓,焕缤纷……矫捷若飞,蹈虚远蹠”之语[29]10,这表明在《七盘舞》中仍然保留了步虚、存想的道教色彩。这一点可以解释何以在汉代墓葬艺术中,《七盘舞》会同东王公、西王母、羽人、瑞兽等神话形象交织出现。从另外一方面看,《步虚》也是一支具有一定艺术性的舞蹈。它同《七盘舞》一样,采用了歌、舞兼具的方式,并赋予步罡踏斗的步态以某种想象色彩。如果考虑到《七盘舞》的历史比《步虚》更为悠久,那么我们可以推测出在对步罡踏斗之法进行艺术加工这一点上,《步虚》亦曾接受《七盘舞》的影响。

五　结论:关于《步虚》的历史地位

综上所述:《步虚》是一支从古代雅乐、方士琴歌、佛教呗赞转读、禹步、七盘舞等诸多事物中吸取艺术要素而形成的道教歌舞曲。它产生在三国时代,原是金丹道派的一种内修秘术;后经东晋人葛巢甫整理,成为灵宝斋仪的重要组成部分。它吸收了叩齿、咽液、咒祝、存思真神等上清斋仪的内容,并且同各种赞道仪式相配合,被视为修飞升登仙之术的一个必要环节,成为道教科仪的一个重要项目。

《步虚》的成长过程,从一方面看,是道教音乐的科仪化过程;从另一方面看,是道教科仪的艺术化过程。这一过程是同魏晋南北朝道教音乐的发展相对应的。如果细分,大致有三个步骤:第一步,将民间祭神歌舞改造为服从道教新神系的组织仪式;第二步,在神仙思想的指导下,将简单的吟唱改造成为同存想、旋行、叩齿等仪式相配合的吟唱;第三步,参考儒家礼制和佛教仪轨,把音乐同整个斋醮仪式有机结合起来,使吟唱成为转经、上启、宣戒、注念玄真、斋仪起结等节目的表现方式。由此可知:尽管《步虚》吸收了古代巫术中的禹步之法,但它的性格同民间巫术截然有别;尽管《步虚》原曾作为神仙道教的秘术而存在,但它也具有不同于一般神仙术的特性。

为说明《步虚》的艺术特质,我们可以注意一下道教歌舞同民间巫舞的区别。这一区别的根本点是:道教歌舞建立在内敛的原则之上,强调清静和悦,“御有以归虚”;而民间巫舞则建立在宣泄的原则之上,表现为喧腾奔放,“情浊乱以波荡”。这两种歌舞都能造成宗教情境,使人在迷醉状态中体验到人神的同一。但前者通过人向超自然物的归化来实现,其歌舞的职能在于强调人本身的软弱、邪恶和神灵的实在、崇高;后者通过人的感官兴奋、情绪满足来实现,其歌舞的职能在于象征人和神的一致,以及在这一过程中人自身力量的加强。道教歌舞的上述特征,其实也是佛教仪式乐舞的特征,因为佛教的呗赞转读也讲清静哀雅,重视检束心念。就这个意义说,《步虚》是中国宗教在音乐舞蹈艺术方面最具代表性的果实。

关于《步虚》在道教歌舞中的地位,历史资料已经提供了明确的答案。它是道教史上最悠久的一个音乐节目。至晚在东晋时候,它便用于道教的斋仪;历1600多年而迄于今,它仍然保留在各地道观的音乐仪式之中。在魏晋南北朝时代,它是唯一拥有具体的仪式记载的道教乐曲;在唐代,人们已习惯于用《步虚》来代指全部道教音乐㉓;而自北周庾信开始,《步虚词》便成为历代文人歌咏缥缈仙举的道教意境的专用曲调。其中庾信所撰的《步虚词》十首、唐代吴筠所撰的《步虚词》十首、韦渠牟所撰的《步虚词》十九首、后唐杨凝式所撰的《新步虚词十九章》,都是历史上有名的道教歌辞长篇。奠基于南北朝的道教科仪音乐,由于它所具备的稳定风格,也由于它同宗教活动的密切关联,在一千几百年间,始终是道教音乐系统的核心。而《步虚》就是其中最重要的一支乐曲。虽然在唐代以后,道教乐舞的规模有所扩大,产生了配合宫庙祭祀的道曲制度、配合俗讲的赞唱制度,出现了一批吸取民间音乐和宫廷燕乐素材的新道曲——例如在开元天宝年间供奉于太常的《霓裳羽衣》、《紫微八卦》、《降真召仙》、《紫微送仙》、《紫清上圣》、《紫府洞真》、《金华洞真》、《大罗天》、《大仙

都》、《顺天乐》、《长寿乐》、《玄真》、《九真》、《归真》、《景云》、《紫极》、《承天》、《九仙》、《三元》、《飞仙》、《神仙》、《罗仙》、《上云》、《洞灵》、《有道》、《无为》、《自然》等"道曲"㉔，但从严格意义上说，只有《步虚》才是道教乐舞的典型；其它道曲或是对《步虚》的模仿，或是娱乐性、仪式性兼具的乐曲，并不单纯地体现宗教功能。因此，《步虚子》之所以进入宋代教坊，进而在朝鲜半岛得到长期保存，是同它所代表的历史积累相关的。换句话说，作为道教仪式音乐的精华，它不仅具备优秀的艺术品质，而且具备鲜明的仪式品质，这使它成为"唐乐"的代表，得到朝鲜仪式的接纳，因而长存。

我们还可以通过同佛教歌曲的比较来阐明以上事实。大家知道，佛教音乐在其中国化的过程中，曾经采用了多种乐曲。第一种是用于唱经的西域梵声，例如《帝释乐人般遮琴歌呗》；第二种是用于庆节大会的西域佛曲，例如《苏莫遮》、《钵头》；第三种是用于寺院演出的中土民间歌曲，例如《春莺啭》、《柘枝》；第四种是用于唱道的歌赞曲，例如《三皈依》、《柳含烟》、《渔家傲》、《渔父拨棹子》㉕。除《春莺啭》和《柘枝》外，这些乐曲在流传时间和流传空间上都远远比不上《步虚》。《春莺啭》是盛唐的教坊软舞曲和梨园法曲。《羯鼓录》和《唐会要》记其为商调曲，日本《三五要录》称之为"大曲"。关于其作者，《乐苑》说《大春莺啭》由唐虞世南及蔡亮所作，《教坊记》则说《春莺啭》是高宗命歌工白明达所作。宋李上交《近事会元》说到它的演奏特点：弹奏中有鸟声，鸟声奏毕再进入急段。《柘枝》则是盛唐教坊大曲，在唐代流传很广、分支很多，有《屈柘》、《屈柘枝》、《握柘辞》、《掘柘辞》、《播楮辞》诸名。关于其来源，比较有说服力的说法是说它出自南诏，因为它用蛮鼍伴奏，舞人穿孔雀罗衫，戴卷檐帽，用莲花，佩金铃——都符合南诏习俗；它的舞蹈有健舞、软舞两种，软舞常用二女童对舞[30]163,157－158。这两支乐曲的共同点是值得注意的：其一是经过多次改制，具有歌曲、舞曲、大曲等形式；其二是具有高度的艺术性，所以唐代人喜欢在诗文中提到《柘枝》，宋代人则把《柘枝》用入队舞；其三是都经历了跨文化流传，例如《柘枝》从东南亚传入中国，《春莺啭》曾传入朝鲜半岛和日本，至今仍在日本保存。事实上，这三个特点是和《步虚子》相同的。由此可见，《步虚子》的历史地位，乃以它的艺术特质为坚实的基础。

注释：

①"乡唐交奏"的涵义是：让朝鲜乐工用朝鲜乐器来与源于中国的"唐乐器"合奏。

②所谓"真书"，指朝鲜人所用汉字；"谚文"，指朝鲜世宗大王所造拼音文字。

③参见孙泰龙《韩国音乐论筌》第一篇第三章，韩国岭南大学出版部2002年版。

④《大洞真经》又称《上清真经》。关于它的撰作与传授，可参陶弘景《真诰》卷一九《真诰叙录》，以及《太平御览》卷六七八引《南岳魏夫人内传》，《太平广记》卷五八引《魏夫人传》。

⑤陈国符《道藏源流考》说："今之《灵宝经》，东晋末叶葛巢甫（葛洪从孙）所造。"中华书局1985年版，66页。

⑥文中"项"原写作"须"，此据《无上黄箓大斋立成仪》卷三四改。

⑦在刘宋之前，道教经典一般用"太上"二字作为道教尊神的标志。这些尊神的彼此关系并不确定，例如在陆修静的《太上洞玄灵宝授度仪》中，有太上玄元、太上大道君、太上老君这三位平列的尊神；到梁代陶弘景的《洞玄灵宝真灵位业图》中，冠以"太上"的尊神达七个。但也就是在这两部道书中，元始天尊的地位开始得到了肯定。例如《真灵位业图》首次排列了500多位道教神仙，分其为七个中位，每个中位各有左位、右位等，其中第一中位就是"虚皇道君应号元始天尊"。这种排列法使以元始天尊为最高神的道教神系得以初步形成。故《隋书·经籍志》说："道经者，云有元始天尊，生于太元之先，禀自然之气，冲虚凝远，莫知其极。……以为天尊之体，常存不灭。每至天地初开，或在玉京之上，或在穷桑之野，授以秘道，谓之开劫度人。……所度皆诸天仙上品，有太上老君、太上丈人、天真皇人、五方天帝及诸仙官。"《隋书》卷三五，中华书局1973年版，1091页。

⑧《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》："三洞弟子诸修斋法，皆当烧香歌诵以上，象真人大圣众绕太上道君台时也。……今世学者多浮浅，不能受至经，故示斋法以委心香烟耳。"《道藏》第9册，869页。

⑨竺法兰又称"竺兰"，是晋宋时代著名的善声沙门。《宋高僧传·读诵传》："原夫经传震旦，夹译汉庭，北则竺兰，始直声而宣剖；南唯僧会，扬曲韵以讽通。"《宋高僧传》卷二五，中华书局1987年版，647页。

⑩参见王小盾《汉唐佛教音乐述略》，载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心1998年版。

⑪载《道藏》第5册，55页。后人所编《诸真歌颂》亦录此辞，题云："西王母宴汉武帝，上元夫人弹云林之璈，歌《步虚》之曲。"见

《道藏》第 19 册,853 页。

⑫参见李丰楙《六朝隋唐仙道类小说研究》,台湾学生书局 1986 年版。

⑬《真诰》卷一九《真诰叙录》:“伏寻《上清真经》出世之源,始于晋哀帝兴宁二年太岁甲子,紫虚元君上真司命南岳魏夫人下降,授弟子琅琊王司徒公府舍人杨某,使作隶字写出,以传护军长史句容许某,并其弟三息上计椽某某,二许又更起写,修行得道。”《道藏》第 20 册,603 页。

⑭《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》:“昼夜六时礼拜,三时中讲三时思身中神。”《道藏》第 9 册,870 页。以上关于灵宝派观点的介绍均据此经,下同。

⑮《真诰》卷一九《真诰叙录》语。

⑯本段有关佛教音乐的论述,请参看王小盾《汉唐佛教音乐述略》、《五台山与唐代佛教音乐》,均载《中国早期艺术与宗教》。

⑰佛教俗讲以法师司任说解,部讲司任唱经,维那司管秩序,香火司行香,梵呗司歌赞。其制度早见于《续高僧传》卷一《菩提留支传》,乃北魏正始年间之事,后又多见于敦煌文献。追溯其始,此法为东晋僧道安制订,其事在孝武帝(公元 373 年即位)以前。见《高僧传·释道安传》。

⑱“十”的崇拜是佛教所特有的神秘数字崇拜。例如所谓如来有十力,佛有十大弟子,舍利弗所说经有十上法,斋戒须十日十夜,修行境界称十住,阿弥陀佛所历为十劫,烦恼之源为十使,善有十善,恶有十恶,佛、刹、净土、有情世界均有十方,等等。故各种道教斋仪中的行十方拜、行十善念等等,应是取自佛教的。

⑲参见费秉勋《中国舞蹈奇观》,华岳文艺出版社 1988 年版,12 页。

⑳原作“伛巫跛击”,杨倞注:“击,读为觋,男巫也。古者以废疾之人主卜筮巫祝之事,故曰伛巫跛觋。”王先谦撰《荀子集解》卷五,中华书局 1988 年版,169 页。

㉑参见《云梦睡虎地秦墓》图版 139、152,文物出版社 1981 年版。

㉒参见何双全《天水放马滩秦简综述》,《文物》1989 年第 2 期。

㉓例如陈陶《仙人辞》一作《步虚引》。元稹《封书》诗所云“书出《步虚》三百韵,蕊珠文字在人间”,乃泛指道教诗歌。又李白诗“喘息餐妙气,《步虚》吟真声”,储光羲诗“一闻《步虚子》,又话逍遥篇”,曹唐诗“西归使者骑金虎,亸鞚垂鞭唱《步虚》”,白居易诗“应有水仙潜出听,翻将唱作《步虚词》”,其中的《步虚》,皆是道教音乐的代称。见:《元稹集》卷一七,中华书局 1982 年版,200 页;王琦注《李太白全集》卷二五《题随州紫阳先生壁》,中华书局 1977 年版,1145 页;《全唐诗》卷一三六《至嵩阳观观即天皇故宅》,1376 页及卷六四一《小游仙诗》,7346 页;《白居易集》卷一五,中华书局 1979 年版,314 页。

㉔参见王小盾《唐代的道曲和道调》,载《中国早期艺术与宗教》。

㉕参看《汉唐佛教音乐述略》。按宋吴曾《能改斋漫录》卷二记录了唐宋时期最流行的唱道曲,云:“京师僧念《梁州八相》、《太常引》、《三皈依》、《柳含烟》等,号‘唐赞’。而南方释子作《渔父拨棹子》、《渔家傲》、《千秋岁》唱道之辞。盖本《毗奈耶》云:‘王舍城南方,有乐人名腊婆,取菩萨八相,缉为歌曲。令敬信者,闻生欢喜。’”上海古籍出版社 1979 年版,36-37 页。

参考文献:

[1]郑麟趾.高丽史[M].影印乙亥字本.汉城:亚细亚文化社,1990.

[2]成伣,等.乐学轨范[M].影印日本蓬左文库本.汉城:亚细亚文化社,1975.

[3]朝鲜王朝实录[M].影印本.汉城:韩国国史编纂委员会,1955-1958.

[4]朝鲜王朝实录音乐记事资料集[M].汉城:韩国精神文化研究院,1996.汉城:民俗苑,1998.

[5]李惠求.词乐《洛阳春》考[C]//韩国音乐研究.汉城:韩国国民音乐研究会,1957.

[6]李惠求.步虚子考[C]//韩国音乐研究.汉城:韩国国民音乐研究会,1957.

[7]张师勋.步虚子论考[C]//国乐论考.汉城:韩国首尔大学出版部,1966.

[8]道藏[G].影印明本.北京:文物出版社,1988.

[9]庾信(撰),倪璠(注).庾子山集注[M].北京:中华书局,1980.

[10]郭茂倩.乐府诗集[M].北京:中华书局,1979.

[11]王钦若,等.册府元龟[M].周勋初等校订.南京:凤凰出版社,2006.

[12]彭定求,等.全唐诗[M].北京:中华书局,1960.

[13]李昉,等.太平广记[M].北京:中华书局,1961.

[14]刘敬叔.异苑[Z]//学津讨原:第 12 册.扬州:江苏广陵古籍刻印社,1990.

[15]晁公武(撰),孙猛(校证).郡斋读书志校证[M].上海:上海古籍出版社,1990.

[16]王明.抱朴子内篇校释[M].北京:中华书局,1985.
[17]杨伯峻.列子集释[M].北京:中华书局,1979.
[18]慧皎.高僧传[M].北京:中华书局,1992.
[19]李昉,等.太平御览[M].影印本.北京:中华书局,1960.
[20]马骕.绎史[M].北京:中华书局,2002.
[21]汪荣宝.法言义疏[M].北京:中华书局,1987.
[22]张震泽.张衡诗文集校注[M].上海:上海古籍出版社,1986.
[23]王粲集[M].北京:中华书局,1980.
[24]徐坚.初学记[M].北京:中华书局,2004.
[25]钱仲联.鲍参军集注[M].上海:上海古籍出版社,1980.
[26]陆机集[M].北京:中华书局,1982.
[27]沈约.宋书[M].北京:中华书局,1974.
[28]文选[M].影印胡刻本.北京:中华书局,1977.
[29]赵幼文.曹植集校注[M].北京:人民文学出版社,1984.
[30]王昆吾.隋唐五代燕乐杂言歌辞研究[M].北京:中华书局,1996.

The Chinese Origin of *Bu Xu Zi* in Korean Peninsula

WANG Xiao-dun

(College of Liberal Arts, Sichuan Normal University, Chengdu, Sichuan 610068, China)

Abstract: *Bu Xu Zi* is probably the most widespread musical composition which lasts the longest in the human history. It came into being in the period of the Three Kingdoms Period, and then introduced into Koryeo in 1114 and was kept until now in Korea. It also exists in various forms of Taoist music across China. As for its origin, *Bu Xu Zi* is a Taoist song-and-dance musical composition formed by absorbing the artistic elements of the ancient gagaku, alchemist lute songs, the Buddhist singing, the yubu dancing, the qipanwu dancing and other diversified artistic resources. It formerly coordinated with Jindan Taoist's occult sciences and later was rearranged by Ge Chaofu from the Eastern Jin Dynasty, thus became a main component of Lingbao religious rite. During the Southern Dynasty, it absorbed some contents of Shangqing religious rite such as teeth-tapping, saliva-swallowing, swearing and meditating. In the Tang Dynasty, it pursued the beauty of music and rhyme, attaching importance to the wispy and ethereal Taoist artistic conception. Therefore, the vitality of *Bu Xu Zi* is related to the historical accumulations it represents. As the essence of Taoist religious rite music, *Bu Xu Zi* not only possesses excellent artistic trait, but also has typical religious rite quality, which makes it the representative of Tang music and thus accepted by Korean religious rites and exist for a long period of time.

Key words: *Bu Xu Zi*; Tang music in Korean Peninsula; Taoist religious rite and ceremony; religious state of mind

[责任编辑:唐　普]